

Title	チェーホフの姿勢(2)
Author(s)	武藤, 洋二
Citation	大阪外国語大学学報. 21 p.31-p.39
Issue Date	1969-03-20
oaire:version	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/80349">https://hdl.handle.net/11094/80349</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## チエーホフの姿勢（2）

武 藤 洋 二

### 2

現代ブルジョア文学の一つの特徴は、極限状況を定式化したことにある。

現代文学は、たとえば、ナチズムの人工地獄でくりひろげられた人間関係に、とびついた。現代文学は、そこに現代人の運命を見て、その個別的な具体的な探究から一般的な結論をだし、現代人を定義しようと試みた。

アウシュヴィツは人間処理場である。平凡な日常生活をおくっている人間が、とつぜん、狩りだされ、汽車につめてまれ、収容所に入れられ、裸にされ、ガス室で殺され、死体から髪の毛がじゅうたんの製造用に切りとられ、死体は炉でやかれ、その灰は、ある収容所では、「まず骨粉機で粉末にされた上で広汎な森林原野にまき散らされた」。<sup>1)</sup>

あたたかい部屋でソファに坐って新聞をよんでいた一人の平凡な人間が、灰にされて空中にまきちらされるまでの人生のなかで、その人間をどの場でより本質的にとらえられるか、という問いにたいして現代ブルジョア文学は、空をまう灰だと答えてきた。灰は、その源である死体から切りはなされ、独自の対象となり、物神化した。物神化した灰の分析と、それにたいする思索から、一般的に現代人の運命について結論がだされた。

灰を抽象して得られた「哲学」から出発して、逆に、極限状況を設定して、現代人を追求する傾向も生れた。このような抽象小説が、“現代的”にみえることもしばしばあった。

しかし、灰に象徴される現代の一つの特殊性にとびつき、現代を歴史と対立させ、現代人を人間と対立させたため、現代ブルジョア文学からは生身の現代がぬけでて、ぬいぐるみが受像された。これは、現代の特殊性を普遍のなかでうきばりにするのではなく、切りとられた特殊性をますます特殊化する作用の結果おこった現象である。だから、このぬいぐるみとは、特殊化された特殊性である。これは、病的に肥大した概念にすぎない。このような観念としての現代性が展開される作品のなかでは、現代人は、この現代性という図式を進行させる、いわば、機能的な登場人物になってしまう。

ヌヴォー・ロマンの作家ロブグリエは、概念で世界を割りきってしまうことに反対して、いわば、物自体の小説というようなものを主張している。

「世界は意味もなければ不条理でもない。ただたんに、そこに《ある》だけである。なにはともあれ、これこそ、世界がもっているもっともいちぢるしい特徴である。」<sup>2)</sup>

「ものや動作はまず第一に、その現前性によってこそ訴えかけるべきであり、さらにその後も、感傷的、社会的、フロイド的、形而上学的その他、なんらかの参照体系のうちにそれらを閉じこめようと試みる、いっさいの説明的理論をのり越えて、この現前性が支配しつづけるべきなのである。」<sup>3)</sup>

「世界の現実性が、なによりもまずその現前のなかに存するのであってみれば、いまはその現前を伝える文学を樹立することこそ肝要なのである。」<sup>4)</sup>

ロブグリエのこのような主張は、一見、概念化した小説とは別のものにみえる。論理的には、彼は、それを拒否している。彼は、意味をまったくもたない物自体のようなものとして世界をとらえ、それを単に文学の場にひきうつすことを主張している。彼は、全く意味をもたない物自体を、全く価値判断をいれずに写生することを提案している。彼の文学は、なんのための番組かは全然知らないで行なわれる世界の実況放送である。ロブグリエは、自分の拒否した概念文学と同じく、「錯覚にみちた単純化」におちこんでいる。彼は、さまざまなイズムや概念や感傷をすることで、丸ごと世界をつかまえようとしたが、彼の手に入れたものは、現代フランスのブルジョア社会における自分自身の意識の反映だけだった。一見あらゆる主観を排したようにみえるこの極端な主観主義は、いうまでもなく、極端な概念小説を生みだすことになる。

このような現象は、ブルジョア社会における非人間化の様式と、ブルジョア的人間の世界に対する支配の喪失の過程の様式とを、そのまま文学の様式にしたことから生れた。ロブグリエの物自体小説は、現実の社会の人間の物質化に対応している。このような文学の提唱者たちは、現代ブルジョア社会の矛盾を世界全体の基本的な性格だと錯覚して、それを文学化することで今日の世界をとらえられると考えているが、事實は、自分たちの文学をその矛盾の伝達に都合のいいものにするために、現代ブルジョア社会の非人間化にあわせて、自分たちの文学のすがたをきめたにすぎない。これが、彼らの文学の現代性である。

このような概念小説と物自体小説を前にすると、チェーホフの文学の一つの特徴が自然にうかびあがる。チェーホフは、どのような問題を追求した場合でも、作品に展開されるのは、特定の問題によって局限された小世界ではなかった。たんなる概念によって整理された、骨組だけの世界像ではなかった。

チェーホフの文学のこの特徴を追求することは、現実の総合的な把握を必要としている現代の文学にとって、現実的な意味をもつ。これは、同時に、今までのべてきたような文学に、チェーホフがおちこまなかった理由の求明にもなるはずである。

1892年チェーホフは『6号室』の次に『恐怖』を発表した。

『恐怖』では、チェーホフが最もよくとりあげた、女ざかりの人妻と、疎外されている夫と、その妻をひそかに想っている若い男という三角関係が全体を構成している。夫はシーリンという。若い男が語り手の「わたし」である。知識人のシーリンは、勤めをやめて、田舎にひきこもって

いる。シーリンは「わたし」にいう。

「わたしたちの生活も、あの世も、同じように不可解で、おそろしい。幽霊がこわい人は、わたしも、これらの灯も、空も、おそれなければなりません。というのは、よく考えてみると、これらはみな、あの世からの来客におとらず、不可解で幻想的だからです。ハムレット王子は、死後のねむりに訪れるはずの亡霊がこわくて、自殺しませんでした。彼の有名な独白は気に入っています。しかし、あからさまにいうと、それは一度もわたしの心をとらえたことはありません。友達だからうちあけますが、わたしは、ふさぎこんだ時など、自分の臨終のときをおもいえがいてみます。わたしの想像力は、何千というこの上もない陰気な幽霊をつくりあげ、わたしは苦しいほどの興奮におちいり、うなされるほどなのですが、これも誓っていいますが、現実よりはおそろしいとは思えないのです。いうまでもなく、幽霊はこわい、しかし、生活もこわいのです。わたしはね、生活がわからないので、おそれているのです。わたしは、ひょっとすると、病人で、気のちがった人間かもしれません。まともな、健康な人には、自分の見たり聞いたりすることは全部わかっているように思われます。ところが、わたしは、この《思われる》を失ってしまい、くる日もくる日も、自分で恐怖中毒にかかっているのです。空間恐怖症というものがありますね。わたしは生活恐怖症にかかっているのです。わたしは、草の上にねころんで、きのう生れたばかりで何も分っていない虫けらを、じっと見ていると、その虫の生活がたえまのない恐ろしいことから成りたっているようにみえて、わたしはその虫が自分のことのように思えるのです。」<sup>5)</sup>

現実が、生活が、わからないからこわいという生活恐怖症患者シーリンには、ハムレットの立場はまだ楽である。

ハムレットは、ゆううつな顔で考える——生きるべきか、死ぬべきか、死は眠りだ、眠りで苦しみなやみを断ちきれたら、大願成就だ、しかし、眠れば夢がある、わずらわしい人の世をのがれて死の眠りについたとき、どんな夢がくるか、これがきがかりで死をためらう、死のあとに来る或る物がこわくて、死の決心がにぶる、知らない不幸えとびこむよりも、慣れた不幸をたえしのぶ方がよいからだ。

ハムレットは、死の後にまちうけている未知のものがこわくて、「知らない不幸」である死後の世界よりも、「慣れた不幸」である現実をとる。

シーリンにとっては、現実もまた「知らない不幸」である。

「そもそも何がこわいのですか」ときかれると、シーリンはこたえる。

「わたしには、主に、われわれのうちの誰れもそこから身をかくすことのできない日常性がこわいのです。」<sup>6)</sup>

シーリンは、現実のうちのもっとも身近かでありふれた部分である日常性をおそれている。焦点をしぼっていくと、彼の「主な不幸、主な恐怖」は、彼の家庭生活にあった。結婚前、彼は妻のマーシャに夢中になって、5回結婚を申しこんだ。彼女は彼に無関心だったので、そのたびに

拒否した。6回目のとき、彼は、ほどこしを求めるように、結婚の同意をせまった。彼女は、「わたしはあなたを愛していません。しかし、わたしはあなたに忠実でしょう」とこたえた。彼はこんな条件をうちょうてんになって受け入れた。結婚が成立した。彼は今でも、結婚第一日目と同じようにマーシャを愛している。マーシャはあいかわらず彼に無関心である。彼が外出するとき、彼女はよろこんでいるらしい。こんな関係でありながら、一つ屋根の下に暮らし、子供をつくり、財産を共有している。このような家庭生活が、「一体なにを意味し、なんのためにあるのか」、彼にはわからない。わからないから、おそろしい。

語り手である「わたし」は、ある夜マーシャと二人きりになる。マーシャは女ざかりで、彼女の生命力は、あふれそうになりながら、あふれだすところも機会もない。彼女は今の生活に不満で、退屈している。「わたし」にはマーシャが気に入っていた。

「生活は、彼の意見によると、おそろしいそうだ、——とわたしは考えた、——それなら、生活にえんりよせず、生活をやっつけて、生活が自分をおしつぶさないうちに、生活からもぎとることのできるものを全部とってしまうことだ。」<sup>7)</sup>そして、「わたし」は、マーシャをだきしめる。マーシャは、前からわたしを愛していたと告白し、自分を今の生活から連れ出してくれとたのむ。「わたし」は彼女の真剣な愛を重荷に感じる。わすれた帽子をとりに来たシーリンは、「わたし」と彼女の情事に気がつく。「わたし」はシーリンの家を永久に去る。シーリンとマーシャは、あいかわらず一緒にくらしているという噂である。

「わたしの頭からはなれなかったドミトリイ・ペトロヴィチ（シーリン）の恐怖は、わたしにも、うつった。わたしは起ったことについて考えた。なにも分らなかった。わたしは、ミヤマガラスをながめた。そうしたら、それが飛んでいることが、わたしには奇妙であり、おそろしくもあった。『なぜこんなことをしたのか、——わたしは訳がわからず、必死になって自分にきいた、——なぜ他ならずこうなって、ちがったふうにはならなかったのか。彼女がわたしを真剣に愛したり、彼が帽子をとり部屋にあらわれたりすることが、誰れに、そして、なんのために、必要だったのだろうか。一体なぜそこに帽子なんかがでてくるのだ。』<sup>8)</sup>

チェーホフは、作品のなかで、くりかえしくりかえし、《わからない》ということばを登場人物に語らせてきた。『恐怖』のなかでは、《わからない》ということが、あたかも、作品のテーマのようになって、作品全体が《わからない》ということを訴えているように、みえるほどである。『恐怖』のなかでくりかえされた《わからない》ということの内容にふれる前に、チェーホフの生活と創作上の姿勢と、《わからない》ということとの関係を考えてみよう。

シベリヤの旅の前にかかれた『ともしび』という作品のなかで、人は結局死んでしまうのだからとか、結局なにもかも無に帰するのだからという「呪われた考え」にとりつかれている大学生に、中年の技師がいう——人はそういう考えをもって、生涯をおわるのはいいが、始めるべきではない、そんな考えをもつくらいなら頭なんかない方がいい、人生の無常とか死が避けられない

とかいうことは、生涯の苦闘の結実として人生の終着点で云われるのなら、自然なことだが、まだやっと生活を始めたばかりの若い脳みそには、そのような考えは単なる禍なのだ、禍にすぎないのだ。

十分に生きる前に、人生を割りきってしまうこと、結論をだしてしまうことは、単なる禍である、というこの立場こそはチェーホフ自身のものであった。生きている過程では、人生に対して最終的な結論はださない。したがって、生きている間は、人生や世界に対して《わからない》としか答えられない。なぜなら、一生涯かけて歩んできた軌跡そのものが人生に対する答だからである。

人生と世界に対する最終的な結論を拒否しながら、たえまなく行動していくのがチェーホフの生き方であり、これが彼の《わからない》という立場の内容である。チェーホフは、《わからない》という大前提のなかで、生活の個々の場合には明確な価値判断を行ない、結論をだしていくのである。《わからない》という前提は、無差別に生きることではない。浅い、あやまった、せっかちな最終的な結論が、生活の個々の場においてのびのびと生きるのをさまたげないようにする生き方である。ある意味では、素手で人生や世界のあらゆるものにたちむかおうとする生き方である。

これはカフカの次の立場と共通点がある。

「真実にいたる道に、道案内はありません。ここでは、辛抱強い捨身の冒険だけが有効です。処方箋というものがすでに、退却であり、不信であり、従って迷路の始まりではありますまいか。だからこそすべてを、辛抱強く、毅然として、受け入れねばなりません。人間に下された刑の宣告は生であって、死ではないのです。」<sup>9)</sup>

これが、今日の状況からみてどのような問題をふくんでいようと、当時では、ひたむきに生きるための保障であった。

この立場は、作品のなかでは一人の人間の人生観が作品全体の結論だとみなされないために、一つの理くつつが作品の世界像を規定しないために、念をおされる。『ともしび』では、大学生と技師との議論のあとで、「そうだ、この世のことはなにも分らないんだ」ということばが、語り手の感想として作品をしめくくる。これは、チェーホフの作品が、人生と世界に対する結論ではなくて、生きている過程そのものの呈示であることを示している。

井本農一氏は、芭蕉の死の直前の句「秋深き隣は何をする人ぞ」に関連して、芭蕉の芸術について次のようにかいている。

「人生はただ寂しいと割り切っているのではない。人生は寂しく、また懐しく、暖かいものであろう。その複雑な人生を、芭蕉は複雑なままに詠もうとしている。どちらかに割り切ってしまった時には、作者の薄っぺらな観念だけが露呈する。それは芭蕉が『重み』として極力排斥したところである。『軽み』の主張は、また割り切るなという主張でもある。観念の先行を厭い、作者の大上段の身構えを嫌う主張である。」<sup>10)</sup>

芭蕉は、価値判断をすてよ、といっているのではない。生活からにじみでた、生身の人間を通して出てきた日常的な観念が、じょじょに統一されていき、生活態度を形成し、この過程から、「観相的なところのない、日常的・即物的な句」が生れ、「浅い人生観照の句」がさけられるのだろう。もし、《割り切らない》ということ、無思想、無定見、浮き草のような生活と見るなら、あるいは、そのような内容のものなら、全く逆の立場から「浅い人生観照の句」がでてくるだろう。なぜなら、そのような立場は、人生に対して最終的な結論を下しているのと同じことだからである。

チェーホフの《わからない》という立場は、無限の生活を浅い論理で割り切り、生活を最初から自分で貧しく限定するのではなく、結論をひかえたまま、物に即し日常に即しながら、世界に向きあって、ひたすら進んでいく態度のことである。これは、帝政時代の暗い社会を、明確な具体的な政治思想もなく、しかし個人としては社会活動につらなりながら、誠実に生きぬいていく苦闘のつらなりであった。彼の創作は、この苦闘の結晶作用であった。そしてこの結晶作用は、「軽み」の芸術であった。

チェーホフの《わからない》ということは、狭い考えで人生を貧しくしてしまわないための、結局、自由に生きるための、防禦手段であった。生きるためのものであったためにニヒリズムとは関係がない。これは、自己満足も安心感も許さない、ただ自分が自分の生命力をもやすこと、自分が自分に歩むことを許すだけの、きびしい前提であった。

《わからない》は、人生や世界に対する結論として提出された場合、これは、今までのべてきたチェーホフ自身の《わからない》とは全く逆のものにおちいる。『恐怖』のなかでシーリンがのべた《わからない》は、まさに、この反対物としての《わからない》であった。チェーホフは、『恐怖』のなかでは、《わからない》ということ、自分の生活に鉄の輪をはめてしまい、自分自身の生活を窒息させていくシーリン的生活を批判したのである。

シーリンは、自分の家庭生活がこわいといっているが、これは、他からあたえられた不可抗力のものでなく、自分自身の行為の結果である。抽象的な日常性というものに対する恐怖のように見えていたものは、実は、自分自身が個々の場合に、なぜあのように行動したのか、何のためにそうにやったのか、ということが分らないという具体的な事柄の集合からくることだった。シーリンは、自分自身の行動に対する疑問を世界にむけていたのである。そして、世界は理解不可能である、したがって、おそろしい、と結論し、彼はその結論の囚人となって、存在し続け、生きるのをやめたのである。そして、語り手である「わたし」にも、シーリンの《わからない》が伝染してしまう。喜劇である。

シーリンはいう。

「わたしは百姓を見るのがこわいのです。どんな偉大な目的のために百姓たちが苦しむのか、なんのために彼らが生きているのか、わたしには分らないのです。もし人生がたのしみだとすれ

ば、彼らは余計な不必要な人間です。もしも人生の目的と意義が、どうしようもないような絶望的な無知にあるとしたら、一体だれに、そして、なんのために、そのような責め苦が必要なのかわたしには分かりません。誰れも、何も、わたしは理解できません。』<sup>11)</sup>

ひさんな農民の姿という具体的な個別的な現象から、「誰れも、何も、理解できない」という抽象的な一般的な結論をみちびきだすのがシーリンの態度である。これは、社会の矛盾地獄のなかで、その矛盾に対して完全に受身になっているインテリゲンチヤの特性である。『恐怖』では、このような特性としての観念操作に焦点があてられている。

チェーホフ自身は、実生活では、キキンに苦しむ農民を救済するために献身的な活動をしていた。チェーホフは、シーリンとは対照的に生きていた。

生活や社会については、立ちどまって考えると、そこから出てくるのは、まさにその時の自分の立場の無意味さ、ゆううつさの反映としての答だけである。チェーホフは、体制の悪のまったなかで、立ちどまって考えこみ、結局は、自分のなやめるたましいの観念操作だけに終わったインテリゲンチヤに対する追求を、自分自身の発展過程のなかで、時と共に強めていくのである。

「ロシヤに厳格で、云いがかりの好きな批評家がいた。彼は、チェーホフの天才的な創作に頑固な敵意をいだいており、長年のあいだチェーホフを、しょうのない三文文士だと鼻であしらっていた。巨匠の作品についての彼の意地悪で、えげつない批評をよむのは、半世紀たった今でも、腹がたつ。『ガラクタ』、『くだらぬもの』、『たわごと』、『退屈な代物』、『酔潰の松やに』、『かさばった馬鹿げたもの』——チェーホフの新作にことごとくといっていいほど投げつけられた彼の判決はこんなものだった。』<sup>12)</sup>

この批評家とはチェーホフ自身のことだった。コルネイ・チュコフスキイは、これを、自分自身にたいする「神聖な不満」だとしている。もちろん、チェーホフ自身の謙遜や、自己にたいする芸術家としてのきびしい要求がこのような「批評家」を生みだしたのだろう。だが、同時に、ここには、たんに作品の質的なものにたいする不満だけでなく、作品の対象であった現実にたいするいらだちのようなものが感じられる。変らない現実と、それをうんざりするほど繰返し作品化している自分にたいするいらだちが、このような「批評家」を生みだした背後になかっただろうか。いやな現実と、それを美化したり都合のいいものに仕上げたりすることを許さない自分の創作方法とによって苦しめられる、反体制的な文学者の苦悩がここにあらわれていないだろうか。

これは、自分をふくめて人間に敵対する社会を忠実に芸術化した作家の悲劇である。これは、自分の作品を焼きすてるように遺言したカフカの立場をおもいださせる。

「資本主義とは、内から外へ、外から内へ、上から下へ、下から上へと連なる隷属性の組織です。一切が隷属し、一切が鎖につながれている。資本主義は世界及び人間の魂の一つの状況です。』<sup>13)</sup>カフカは自分のおかれている状況をこのように語っている。この状況が存在することは、



どうしようもない事実である。真実である。しかし、この真実は、彼にとって耐えがたい。だが、これ以外に作品が対象にする状況はない。こうして、カフカは、「真実を前にして心がひるむのです。でも他にどう仕様があるでしょう」<sup>14)</sup>となやむ。どうしようもない。だから、カフカはこういわざるをえなかった。

「助けることのかなわぬとき、人は黙らねばなりません。決して自分の絶望によって、患者の容態を悪化させてはいけません。だから私のなぐり書きはすべて廃棄しなければならないのです。私は光ではない。私は自分の茨の茂みに踏み迷ったのです。私は袋小路です。」<sup>15)</sup>

カフカは自分の創作を否定した。ドミトリイ・ザトンスキイは、カフカが自作の抹殺を遺言したのは、「彼の創作が全体として創りだした、彼自身にとって憎悪すべき暗黒の雰囲気弱めるため」<sup>16)</sup>だろうとかいている。ここにカフカの誠実さと悲劇があった。

チェーホフは、しかし、この袋小路におちこまなかった。彼は社会的実践によって現実と闘い、この姿勢が、カフカのような自己否定をまねがれさせた。チェーホフは暗い現実の犠牲にならなかった。

チェーホフは、ゆううつな現実を前にして、ゆううつな作品をかき続けた。しかし、彼は、現実のゆううつさのひきうつしを目的としなかった。晩年になって、彼は自分の戯曲について次のようにいっている。

「わたしは、ただ人々に心をこめて次のようにいいたかったのです。『自分をごらんさい、あなたたちは皆どんなにつまらない、退屈な生き方をしているか、見てごらんさい』と。なによりも大切なことは、人々がこれに気づくことです。気づいたら、人々は、かならず他のもっとよい生活をつくりだすでしょう。わたしはそれを目にすることは不会いでしょう。しかし、それが、今あるものとは似ていない、全く別のものだろうということは、わかります。そのような生活があらわれるまでは、わたしは、くりかえしくりかえし人々にいいます。『分って下さい、なんてあなたたちはつまらない、退屈な生き方をしているのですか』と。」<sup>17)</sup>

ゆううつな現実の描写の背後に、チェーホフはこのような目的をもっていたのである。このような目的の存在と、それを生みだした姿勢のなかに、カフカとチェーホフのちがいがあ

チェーホフはこの目的を、忠実な世界像の提出によって実行し、決して主観主義的な方法にたよらなかった。現実によって現実を語らせる、現実はいからを語る、これが彼の創作上の信念であり方法であった。

「わたしが、正しく、つまり、芸術的に、あなたの生活を描写しましょう。そうすれば、あなたはそこに、以前みなかったもの、気がつかなかったもの、つまり、その生活が規範から離れていることとか、その生活の矛盾とかを目にするでしょう」。<sup>18)</sup>

チェーホフの現実批判の方法はこれであった。彼は、作品の世界に展開される現実の粉碎の役割をその作品の世界自体におわせていたのである。だから、裸の概念が意見をいうことも、作品が図式的具体化になることもなかった。

これは、彼の作品の世界像を全一的なものにしている。たとえば、インテリゲンチヤの政治参加の苦悩と喜劇性をあつかった作品が、『妻』と名づけられ、冷えきった夫婦関係が主題になっているような印象をあたえたりする。これは一つの問題によって現実を整理してしまうのではなく、その総合的な姿のなかで示そうとする試みのあらわれである。この点で、チェーホフの作品は、現代ブルジョア文学の大勢とあざやかな対照をなしている。この世界の全体性は、割りきらない、《わからない》というチェーホフの現実尊重の立場から生れてくるのである。

『恐怖』は、抽象的な哲学談義のようにみえていて、実は、シーリン的な生活そのものの提示であり、同時に、批判であった。シーリンも、また、「なんてつまらない、退屈な生き方をしていのですか」といわれているのである。（つづく）

1969年1月

#### 注

- 1) ルドルフ・ヘス 片岡啓治訳『死の記録』弘文堂 昭和39年 186ページ
- 2) ロブグリエ 平岡篤頼訳『新しい小説のために』新潮社 1967年 21ページ
- 3) 同上 23ページ
- 4) 同上 26ページ
- 5) 6) А.П.Чехов, Собрание сочинений, Гослитиздат, Том 7, стр. 181
- 7) Там же, стр.188
- 8) Там же, стр. 189
- 9) ヤノーホ 吉田仙太郎訳『カフカとの対話』筑摩書房 昭和42年 232ページ
- 10) 井本農一 『芭蕉 その人生と芸術』講談社 昭和43年 233ページ
- 11) А.П.Чехов, Собрание сочинений, Том 7, стр. 182
- 12) Корней Чуковский, О Чехове, Гослитиздат, 1967, стр. 36
- 13) 『カフカとの対話』227ページ
- 14) 15) 同上 225ページ
- 16) Д.В.Затонский, Франц Кафка и проблемы модернизма, Издательство “Высшая школа”, 1965, стр. 103
- 17) А.П.Чехов в воспоминаниях современников, Гослитиздат, 1960, стр. 655-656
- 18) Там же, стр. 203-204